MUZYKA KOŚCIELNA



WRZESIEŃ 1929

ROK IV POZNAŃ NR. 9

TREŚĆ NR. 9

ROK IV WRZESIEŃ 1929 NR. 9

MUZYKA KOŚCIELNA

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ I LITURGJI

REDAKTOR: X. W. FAUSTMAN

Jestem zdecydowanym zwolennikiem ruchu liturgicznego, bo mojem zdaniem jednym z powodów dzisiejszej płytkości religijnej i zobojętnienia dla wiary jest nieznajomość treści i ducha liturgji katolickiej. Pojmuję atoli to uświadomienie jako wprowadzenie duszy w bogactwo i pełnię myśli bożych i kościelnych zawartych w liturgji, a nie jako pilnowanie li tylko zewnętrznych przepisów liturgicznych. Ruch liturgiczny to nie kwestja języka w nabożeństwach lub rozkwitu chorału gregorjańskiego. Jego właściwym celem powinno być takie przejęcie wiernych znaczeniem liturgji wogóle i poszczególnych obrzędów kościelnych, iżby cały rok żyli duchem tajemnic bożych i przepiękną myślą liturgiczną Kościoła.

Przyznając taką wagę ruchowi liturgicznemu, nie podzielam jednak zdania, jakoby on mógł zastąpić katechizm, jakoby był główną lub jedyną szkołą etyki katolickiej i ascezy, lub jakoby przezeń stawał się zbyteczny katolicki ruch organizacyjny. Jest on sam przez się tak doniosły i ma za sobą taką powagę kościelną, że nie potrzebuje przesadzać w środkach propagandy. Każdy Biskup i każdy kapłan będzie go popierał nietylko przez zjazd, publikacje i dobre książki modlitewne, ale przedewszystkiem, i to z poczucia obowiązku pastoralnego, przez kazania, nauki brackie i wykłady religijne.

Do uświadomienia liturgicznego, należącego bezsprzecznie do całokształtu wykształcenia katolickiego, należy inaczej prowadzić ludzi inteligentnych a inaczej wychowywać prostaczków, inaczej akademików a inaczej wiejską młodzież szkolną. Mają liturgję zrozumieć, aby ją pokochać; mają się nią przejąć, aby nią żyć. Więc trzeba ją wszystkim tak uprzystępnić, aby ją pojęli. Trzeba jej piękności tak przedstawić, aby je wszyscy pokochali. Trzeba ukrytą w obrzędach myśl Kościoła tak wyłożyć, aby do niej umysłem i sercem przylgnęli. Nie należy więc zaczynać ruchu liturgicznego u chłopów od łaciny, która ich od liturgji

odstraszy, miasto ich do niej zbliżać. Nie należy zaczynać od tego; że się nie pozwala ludowi śpiewać w kościele jedynie po to, by początkujący chór miał pole do popisu. Nie powinno się też z tytułu liturgji poniżać lub zaniedbywać naszych polskich pieśni kościelnych, w których wiara praojców złożyła w ludowej formie bezcenne skarby treści liturgicznej i ducha liturgicznego. Kiedy dla szerzenia znajomości liturgji przekładamy na język ojczysty mszał i inne książki liturgiczne, nie powinniśmy rugować pieśni polskich, które już dawno na język ludowy przepięknie przetłumaczyły wzniosłą liturgję kościelną.

Stwierdzam z przyjemnością, że na polu muzyki kościelnej zaznaczyły się w ostatnich latach wielkie postępy. Podnosi się poziom przygotowania muzycznego i liturgicznego organistów. W interpretacji i wykonaniu chorału gregorjańskiego zaszła znaczna poprawa. Chóry kościelne rosną w liczbę i doskonalą się pod względem artystycznym. Dobór kompozycyj dla chórów i organów kształtuje się coraz więcej w duchu rozporządzeń Stolicy świętej. Złożyły się na to starania Kościoła, wybitna twórczość kompozytorów, wysiłki szkół organistowskich, czasopisma fachowe, umiejętna praca organistów i dyrektorów chórów oraz zapał chórów kościelnych. Wprawdzie do doskonałości jeszcze daleko, ale dobra wola wszystkich czynników, ich zmysł liturgiczny i szczera chęć przysłużenia się chwale Bożej zapewniają polskiej muzyce kościelnej dalsze postępy.

Temi zagadnieniami ma się przejąć pierwszy polski Zjazd dla liturgji i muzyki kościelnej w Poznaniu. Piękne i wielkie zadanie! Niechże je Zjazd chlubnie spełni w duchu liturgji katolickiej i katolickiej uległości dla rozporządzeń Władzy duchownej, torując drogę zdrowemu ruchowi liturgicznemu w narodzie i wskazując nowe środki i sposoby rozwoju polskiej muzyce kościelnej.

+ August Kard. Hlond
Prymas Polski

STOSUNEK KONSTYTUCJI APOSTOLSKIEJ „DIVINI CULTUS" DO MOTU PROPRIO O MUZYCE KOŚCIELNEJ

Z okazji upływu dwudziestu pięciu lat od chwili ogłoszenia słynnego Motu proprio o muzyce kościelnej przez ś. p. Papieża Piusa X wydał Ojciec św. Pius XI nową ustawę odnoszącą się do tego samego przedmiotu, czem pragnął w szczególniejszy sposób zaznaczyć, jak Mu bardzo zależy na tem, by dzieło Jego poprzednika nie uległo zapomnieniu, by nadużycia, jakie się zakradły do muzyki kościelnej w ciągu stuleci, zostały z niej usunięte chociażby kosztem długich lat pracy. Przystępując do przeglądu nowych rozporządzeń można od razu stwierdzić, że nie zmieniają one w niczem w zasadniczych punktach przepisów z przed dwudziestu pięciu laty, więc przedewszystkiem nie wycofują z nich żadnego punktu, a ściśle rzecz biorąc, nie dodają również do nich nic nowego co do istoty przepisu. Powołując się bowiem na Motu proprio Swego poprzednika stwierdza Ojciec św. Pius XI, że gdzie te przepisy zostały sumiennie przeprowadzone tam zostały już również osiągnięte skutki przez nie zamierzone. Rzecz prosta, że Konstytucja o charakterze ustawy nie może się zajmować wyliczaniem tych miejsc w poszczególnych krajach, w których już osiągnięto te skutki, to też Ojciec św. ogranicza się jedynie do przytoczenia faktu z własnego przeżycia, kiedy to sam doznał radości, gdy w pierwszym roku Swego Pontyfikatu usłyszał w czasie uroczystego nabożeństwa odprawionego przez Siebie w Bazylice Watykańskiej ogromny chór duchownych, uświetniających to nabożeństwo śpiewem gregorjańskim. Gdzie zaś tych pożądanych owoców jeszcze, albo wogóle nie osiągnięto, tam stało się to z trzech powodów: albo oświadczono, że uroczyście ogłoszone przepisu Motu proprio nie obowiązują, więc nie zabrano się do pracy według ich wskazówek, albo początkowo ich wprawdzie przestrzegano, lecz z czasem powrócono do muzyki niestosownej dla kościoła, albo wreszcie wykonywano gdzieniegdzie z okazji setnych i t. p. rocznic śmierci, urodzin i t. d. sławnych muzyków, utwory przez nich skomponowane a nie odpowiadające przepisom kościelnym. Konstytucja Apostolska nie wylicza oczywiście imiennie wspomnianych muzyków, bo wyraża się tak jasno, że wyliczanie takie byłoby zbędne. Wiadomo bowiem dobrze, że w czasie

dwudziestopięcioletniego okresu trwania przepisów Motu proprio przypadły między innemi przedewszystkiem następujące rocznice: setna śmierni Haydna (1909), Beethovena (1927) i Schuberta (1928). Istotnie większość t. zw. kościelnych dzieł tych kompozytorów nie odpowiada przepisom liturgicznym (cała masa kompozycyj solowych o charakterze aryj do tekstów łacińskich), a inne trzebaby dopiero poddać pewnym retuszom, by im ostatecznie umożliwić wstęp do kościoła. Muzykom, zwłaszcza niemieckim, chodzi przedewszystkiem o solenną mszę Beethovena, która wcale nie wielu potrzebowałaby poprawek, by mogła odpowiedzieć stosunkom tolerowanym w kościele, jednej jednak rzeczy nieda się z niej usunąć t. j. gigantycznych jej rozmiarów (a warto i wspomnieć o wielu instrumentalizmach w partji wokalnej) dzięki którym msza Beethovena przekracza bardzo znacznie ramy liturgicznego nabożeństwa. Z tego negatywnego stanowiska Ojca św. względem klasyków wiedeńskich i ich epigonów nie można jednak wysnuwać wniosku, że Kościół odnosi się dziś więcej niechętnie niż przed 25 laty do muzyki nowożytnej. Skoro bowiem Konstytucja Apostolska wyraża się, że prawa i przepisy Motu proprio pozostają nadal w swej mocy („święcie i nienaruszenie powinny być zachowywane"), przeto zachowuje swą moc również zdanie „To też i muzykę współczesną dopuszcza się także w kościele, skoro i ona dostarcza dzieł tak dobrych, poważnych i uroczystych, że stają się całkiem godnemi obrzędów liturgicznych" (M. p. punkt 5). Bo nawet klasycy wiedeńscy zdobyli się na tę czy ową perłę prawdziwej muzyki kościelnej, bo i wiek 19 wydał z poza oficjalnych wówczas szkół muzyki kościelnej niejedną cenną kompozycję, dzięki twórczości Liszta, a przedewszystkiem Brucknera, bo wreszcie można dziś i w przyszłości komponować w stylu współczesnym, o ile się tylko uwzględni więcej niż to czynili poprzednicy przepisy kościoła odnoszące się do tekstu, obsady (przewaga chóru nad solo, usprawiedliwionem jedynie w ramach chóru, względnie zastosowanem do ustępów uznanych w Kościele od wieków za solowe), rozmiarów, zgodnego z właściwościami instrumentu użycia organów, a zwłaszcza umiaru przy posługiwaniu się wyjątkowo orkiestrą i t. p.

Stwierdziwszy, że Konstytucja Apostolska nie przynosi zasadniczo nowych przepisów, możemy rozpatrzeć pytanie: o ile i które punkty Instrukcji Motu proprio zostały objaśnione i uzupełnione

nowem ustawodawstwem Piusa XI. Otóż obecny prawodawca pragnie, jak się dosłownie wyraża „dorzucić do Instrukcji niejedno, czego Go nauczyło doświadczenie 25 letniego okresu“ Owoce tego tak długoletniego doświadczenia odnoszą się niemal wyłącznie do objaśnienia i uzupełnienia 25 do 28 punktu Instrukcji t. j. do rozdziału zatytułowanego w Motu proprio „Główne środki“. I tak o ile 25-ty punkt Instrukcji mówił o nauce śpiewu kościelnego w Seminarjach wyższych i Instytutach teologicznych, o tyle pierwszy punkt Konstytucji każe przesunąć tę naukę już do szkół elementarnych, poczem średnich, by młodzież zaznajomiona już w tych szkołach z zasadniczemi wiadomościami z muzyki i techniką prawidłowego śpiewania, zapoznawała się w toku studjów wyższych z estetyką chorału, polifonji i gry organowej. Wyraz „estetyka“ — jako termin nieco elastyczny, więc nie dość dokładnie (przynajmniej nie wszystkim) uwydatniający myśl prawodawcy — wymaga wyjaśnienia, by błędnie pojęty, nie przyniósł muzyce kościelnej raczej szkody zamiast oczekiwanego pożytku. Bo gdyby ktoś przez „estetykę“ zechciał rozumieć unoszenie się w słowach wzniosłych nad pięknem chorału i staroklasycznej polifonji, gdyby dla tego celu wyszukiwał i dobierał wypowiedzeń się w tej materji Ojców Kościoła, teologów czy nawet pisma św., to taką estetykę mógłby wykładać każdy, ktoby miał do tego ochotę, a rezultat byłby ten, że zależnie od swych zdolności krasomówczych wykładający przekonałby lub nie przekonał uczniów, że chorał jest piękny. Na uprawnienie jednak takiej, bardzo zresztą łatwej estetyki, szkoda naogół czasu. Prawodawcy chodzi z pewnością o to, by śpiewacy zdawali sobie sprawę chociażby najogólniej z budowy każdorazowo wykonywanego śpiewu (a to jest już przedmiotem nauki o formach muzycznych), ze związku lub również (często w chorale) braku związku między tekstem a muzyką, wreszcie z cech charakterystycznych dawnej muzyki (chorału i polifonji), dzięki którym muzyka ta oddziaływała ongiś żywo na słuchaczy, a które to cechy ustąpiwszy dziś miejsca z powodu ustawicznego rozwoju muzyki cechom nowym, uległy zupełnemu zapomnieniu, skutkiem czego stara muzyka kościelna nie wywiera na słuchaczach dzisiejszych tego wrażenia, jakie wywierała dawniej, mimo, iż do dzisiejszego dnia nie straciła nic ze swego piękna (to jest częściowo przedmiotem historji muzyki kość.). Tego to rodzaju jedynie owocną estetyką może oczywiście uprawiać tylko dobrze przygotowany muzyk

fachowy, zdający sobie zarazem sprawę z tego, że naukę o formach i historję poda wykonawcom w takim jedynie zakresie, jaki im wystarczy dla celu praktycznego.

Drugi punkt Konstytucji mówi o ilości godzin, jaką należy przeznaczyć tygodniowo na wykłady o muzyce Kościelnej i ćwiczenia praktyczne z tegoż zakresu. Mają to być ćwiczenia krótkie a częste, niemal codzienne, czyli, jak można przypuszczać, po pół godziny dziennie, co wyniesie trzy sześćdziesięciominutowe godziny w tygodniu.

Trzeci i czwarty punkt wymienia te kościoły, w których bez żadnej wymówki musi istnieć oficjum chórowe, wykonywane dokładnie zarówno według przepisów liturgicznych jak według prawideł muzycznych. Są nimi bazyliki, kościoły katedralne, kolegjackie i konwentualne zakonne. Obowiązkiem kanoników i członków zarządu lub rad zgromadzeń zakonnych jest omawiać na zebraniach sprawy tyczące wzorowego wykonywania śpiewu kościelnego. Oni również mają się postarać o znawcę, który będzie spełniał funkcje kantora lub kierownika chóru i nauczyciela całego chóru („naprawiał uchybienia poszczególnych członków, czy też całego chóru".), zaś wykonawcy, t. j. kanonicy i kler zakonny obowiązany do oficjum chórowego, a w danym wypadku ci którzy n. p. kanoników zastępują, więc alumni seminarjów diecezjalnych muszą znać dokładnie conajmniej śpiew gregorjański według wydania watykańskiego. Wydanie to nie obowiązuje chyba jedynie tych zakonów (o czem Konstytucja jednak nie wspomina), które zachowały swą tradycję choralną od 10 względnie najpóźniej 13 wieku, więc Benedyktynów, Cystersów i t. p., a których chorał różni się w drobnych jedynie warjantach melodyjnych od ustalonej dziś edycji watykańskiej. Zresztą Benedyktyni pracują, o ile mi wiadomo, nad uzgodnieniem melodyj swego oficjum z melodjami wydania watykańskiego, więc w przyszłości będą się różnili od oficjum rzymskiego jedynie budową swego, tradycją uświęconego oficjum, a nie melodjami.

W piątym i szóstym punkcie poleca Konstytucja tworzenie chórów wielogłosowych przy bazylikach i większych kościołach dla wykonywania polifonji staroklasycznej w czasie liczniejszych i wystawniejszych nabożeństw. Chóry chłopców należy powoływać do działalności nietylko przy większych świątyniach i katedrach lecz także przy mniejszych kościołach parafialnych. Chłopcy winni

śpiewać sopranowy głos kompozycyj staroklasycznych, z czego wynika, że głos altowy należałoby według dawnej praktyki powierzać wysokim tenorom.

Punkt siódmy ostrzega, że Kościół nie uważa śpiewu połączonego z muzyką instrumentalną za doskonalszy rodzaj muzyki i więcej odpowiadający świętym czynnościom.

Ważniejsze uwagi zawiera punkt ósmy. Prawodawca wypowiada się (zgodnie z resztą z głosami, które odezwały się już ze strony sfer naukowych i praktyków przed ukazaniem się niniejszej Konstytucji) przeciw nowszym sposobom budowy organów, której chodzi o takie kombinacje głosów, by z instrumentu tego można było wydobyć wszelkiego rodzaju odcienia barwy orkiestralnej, by z organów robić instrument wyłącznie koncertowy a nie kościelny.

Dziewiąty i dziesiący punkt zaleca pielęgnowanie śpiewu gregorjańskiego wśród ludu w tych częściach jakie od ludu należą, a za środek, który może posłużyć do przeprowadzenia tego zamiaru, uważa naukę śpiewu liturgicznego w szkołach, bractwach i stowarzyszeniach kościelnych oraz w zakładach wychowawczych i naukowych zgromadzeń zakonnych obojga płci, wreszcie w towarzystwach śpiewaczych, które się zawiązały dla propagandy śpiewu liturgicznego. Środka na zaradzenie niezrozumiałości języka łacińskiego Konstytucja nie podaje, jedynie przy omawianiu procesyj wspomina o języku liturgicznym i ludowym.

W ostatnim punkcie wyraża Konstytucja ogólne uznanie szkołom i instytucjom muzyki kościelnej za kształcenie nauczycieli śpiewu i muzyki liturgicznej, a z pośród tych szkół wysuwa na miejsce naczelne Papieską Akademję muzyki świętej w Rzymie.

Poza podaniem szczegółowiej tu niż w Motu proprio rozwiniętych środków, zmierzających do naprawy, względnie coraz pilniejszego pielęgnowania muzyki kościelnej, poza zastrzeżeniami dosyć wyraźnie wypowiedzianemi pod adresem arcydzieł muzyki religijnej z przełomu 18 na 19 wiek, oraz pod adresem budowy organów z przełomu 19 na 20 wiek, wraca Konstytucja dosyć często do podkreśleń ścisłego związku, zachodzącego między śpiewem, ceremonjami i obrzędami stanowiącemi równorzędne składniki (formuły) jednej całości zwanej liturgją świętą. Podkreślenie to zostało uwydatnione już w samym tytule niniejszej Konstytucji Apostolskiej. Należy więc oczekiwać, że jak na Zachodzie dosyć

już dawno zrozumiano, iż nikt nie może się uważać za prawdziwie naukowo wykształconego liturgistę, kto nie zna przynajmniej historji i teorji śpiewu gregorjańskiego i odwrotnie nikt nie może się uważać za wyżej wykształconego muzyka kościelnego, kto nie zna liturgji — tak i u nas niniejsza Konstytucja zachęci liturgistów do uzupełnienia swych wiadomości studjami muzycznemi a muzyków liturgicznemi. Jedynie opanowanie obu gałęzi wiedzy strzeże przed błędem lub zbyt rygorystycznem albo i szerokiem tłumaczeniem przepisów, woli i ducha rozporządzeń kościelnych, a w wyjątkowym wypadku znajduje wyrozumienie nawet dla tych rzeczy, które w powszechnem ustawodawstwie kościelnem są tylko tolerowane lub nawet z wyższej konieczności cierpiane.

Ks. dr. Hieronim Feicht

RELIGIJNE I KULTURALNE WARTOŚCI „MOTU PROPRIO" PAPIEŻA PIUSA X

„Motu Proprio" Papieża Piusa X. z r. 1903 jest w pierwszym rzędzie aktem wielkiego znaczenia religijnego. Regulując muzykę kościelną, a przedewszystkiem liturgiczną porusza on kwestję jedną z najważniejszych w życiu społecznem Kościoła katolickiego, — kwestję modlitwy.

„Modlitwa — powiedział ks. Gratry — jest oddechem duszy, gdzie jej niema, tam życie duchowe zamiera".

U nas mało się zastanawiają nad znaczeniem i wpływem modlitwy, u nas, za nielicznemi wyjątkami, nie umieją się modlić.

Przytaczam tu za prof. M. Zdziechowskim zdanie jednego z wybitnych uczonych pozytywistów, który powiedział, że ten fakt, iż człowiek jest istotą, która się modli, przewyższa swojem znaczeniem indywidualnem i socjalnem wszystkie przez sztukę, naukę, filozofję i historję w rachuby brane fakty — i cała przyszłość ludzkości zawisła od tego, czy nadal ludzie modlić się będą, czy nie.

Najpiękniejszą i najpotężniejszą modlitwą jest modlitwa zbiorowa, modlitwa wspólna. Najdoskonalszym zaś wyrazem tej modlitwy są obrzędy i modlitwy Kościoła katolickiego — jest liturgja.

I nie jest liturgja suchym zbiorem, zestawieniem luźnem poszczególnych modlitw — jak wielu jednostkom się wydaje —

nie jest też ona dziełem jednostki. „Będąc modlitwą liturgja jest jednocześnie wielkiem dziełem sztuki, wspaniałą epopeą wysiłków i wzlotów stworzenia ku Stwórcy“.

Kształtowała się liturgja w przeciągu wieków całych, zużytkowała wszystko co religja wydała najpiękniejszego w każdej dziedzinie sztuk pięknych, a więc z poezji, muzyki, rzeźby, malarstwa, architektury, teatru, a nawet i tańca. Fundamentem zaś, kośćcem liturgji są dwa wielkie, potężne i piękne z punktu widzenia czysto artystycznego arcydzieła: księgi Nowego i Starego Testamentu.

Jeden z utalentowanych współczesnych pisarzy żydowskich, piszących po polsku oświadczył, że niezna piękniejszej i treściwszej książki w literaturze wszechświatowej od czterech Ewangelij.

I dziwna rzecz — będąc dziełem kilku wieków, dziełem zbiorowem, liturgji jest z punktu widzenia estetycznego dziełem monumentalnem, zbudowanem z niesłychaną precyzją i logiką artystyczną.

W ostatnich latach w sferach teatralnych na Zachodzie, a częściowo i u nas wzmogło się zainteresowanie dawnym teatrem: badana i analizowana jest dawna twórczość teatralna, dawne formy teatru i ich realizacje. Badania teatralo ów i literatów wydobyły z kurzu zapomnienia piękną i treściwą literaturę dawnych przedstawień zwanych misterjami. Podejmowane są tu i ówdzie próby odtworzenia dawnych misteryj.

Przed kilku laty i u nas w Polsce zasłużony teatr „Reduta“ odtworzył jedno z polskich misteryj. Ileż to wówczas zachwytów wyrażano w pismach, w prasie, w odczytach publicznych i rozmowach prywatnych nad pięknością i treściwością tego przedstawienia. Zdawało się, iż odkryto skarby dawnej twórczości teatralnej.

A czemże właściwie są te dawne misterja teatralne? Jedynie cieniem nieudolnem i niedoskonałem obrzędów liturgicznych Kościoła katolickiego, które codziennie od tysiąca lat są odprawiane. Tylko, niestety, oswoiliśmy się z temi przepięknemi obrzędami, nie umiemy ich słuchać i na nie patrzeć, a w większości wypadków nie rozumiemy ich formy, nie odczuwamy głębokiej treści.

Prof. M Zdziechowski — znany polski uczony i moralista, który niejednokrotnie w swoich dziełach zwraca uwagę na upadek

w Polsce modlitwy, piękne powiedział: „nie staję wcale na stanowisku Chateaubrianda, który do umysłów i serc z religji wyzutych usiłował ją wprowadzić jedyną im dostępną ścieżką estetycznych wzruszeń; nie myślę prawdy wiary na pięknie nabożeństw i śpiewów opierać, to jednak stanowczo, choć paradoksalnie, jak zapewne nie jeden mi zarzuci, stwierdzam, że żadna dialektyka nie doprowadza do Boga, żadna nie sięga tam, gdzie gaśnie światło świadomości, do bezdennej ciemnej głębi, skąd wypływa uczucie, które objawieniem przyrodzonem nazwać mamy prawo. Wszystkie wywody apologetyk, że Bóg istnieje, ten tylko zawsze dla mnie miały skutek, że były pobudką do nowych wątpień, ale przed potęgą gregorjańskiego śpiewu, wyrażającego najczystszą i najgłębszą essencyę duszy, której żadne słowa, tembardziej rozumowania żadne wyrazić nie są w stanie, wątpienia te ulatniały się gdzieś i ginęły".

I jeżeli powiemy, że muzyka jest najbardziej uduchowioną ze Sztuk pięknych, że treścią swoją przemawia do najskrytszych tajników duszy ludzkiej, to nie mówimy tego jedynie jako muzycy — wielbiący i przesadnie chwalący dziedzinę swoich zainteresowań, lecz wynika to z istoty samej muzyki, z jej treści całkowicie pozbawionej form materjalnych.

Zrozumiałem też jest, że w liturgikach Kościoła katolickiego muzyka zajmuje jedno z naczelnych miejsc. Niema w kościele żadnego uroczystego obrzędu, żadnej ceremonji, odbywającej się bez muzyki czy to wokalnej, czy instrumentalnej. Jest ona składową częścią liturgji, nie dodatkiem i nie całością sama dla siebie.

Muzyka liturgiczna jest jednem ze środków dla osiągnięcia tych celów, jakie ma na względzie liturgja.

„Motu Proprio" Piusa X. regulując i porządkując muzykę liturgiczną wprowadza porządek w liturgję. Liturgja — to potężna i piękna zbiorowa modlitwa. Stąd „Motu Proprio" jest aktem wielkiego znaczenia religijnego.

„Motu Proprio" jest jednocześnie aktem wielkiej doniosłości z punktu widzenia kulturalnego.

Mam wrażenie, że niedostatecznie u nas zwraca się uwagę na rolę Kościoła w wykształceniu artystycznem najszerszych mas społecznych. Wzory architektury, malarstwa, rzeźby, poezji i muzyki, z jakiemi masy stykają się w Kościele, decydujący wpływ wywierają na kształtowanie się upodobań artystycznych tych mas,

nadają ich dążeniom estetycznym kierunek i charakter. Będąc Domem Bożym i Domem Modlitwy Kościół jednocześnie pełni rolę muzeum, teatru i sali koncertowej — w najszlachetniejszem i najlepszem tego słowa znaczeniu.

Wiemy z muzyki ludowej — jak się ona kształtowała w każdym kraju pod wpływem muzyki kościelnej, jak się wzorowała na jej formach i ile jej zawdzięczała. Te same wpływy napotykamy i w innych rodzajach sztuk pięknych: ludowa poezja, ludowe malarstwo i rzeźba. To oddziaływanie Sztuki kościelnej na upodobania i twórczość artystyczną szerokich mas dałoby się udowodnić historją.

Z upadkiem, z dekadencją muzyki w kościele upada i psuje się muzykalność najszerszych warstw społecznych, poziom ich wymagań muzycznych obniża się bardzo widocznie.

„Motu Proprio" najwyraźniej nakazuje, by każde dzieło muzyczne wykonywane w kościele, poza wymaganiami liturgicznemi, odpowiadało wszelkim wymaganiom artystycznym, by każdy kościelny utwór muzyczny był także i dziełem sztuki.

Tak kwestję stawiając „Motu Proprio" zamyka drzwi kościelne dla wszelkiej muzycznej tandety, usuwa z kościoła wszelką miernotę muzyczną i ją piętnuje.

Należałoby u nas z tego wyciągnąć odpowiednie konsekwencje.

By być w zgodzie z duchem „Motu Proprio" trzebaby było przedewszystkiem usunąć z kościołów naszych te kompozycje, które pod płaszczem tekstów religijnych lub liturgicznych tam się przedostały, a które żadnych wartości muzycznych nie mają, a jak nawet często się zdarza są utworami antymuzykalnemi.

Nie tylko więc tekst liturgiczny i intencje kompozytora decydują o użyteczności kompozycji muzycznej, decydują o tem w równej mierze umiejętności muzyczne kompozytora i talent jego. Bez umiejętności bowiem i talentu niema dzieła Sztuki.

Z drugiej strony kompozycje muzyczne w wielkiej są zależności od ich wykonania: złe, nieumiejętne wykonanie może całkowicie je zniekształcić. „Motu Proprio" nakłada więc obowiązek dobrego i umiejętnego wykonania muzyki liturgicznej.

Dobry utwór muzyczny i dobre jego wykonanie — to są naczelne nakazy „Motu Proprio". Przez to Encyklika Papieża Piusa

X. staje się aktem wielkiej doniosłości kulturalnej, jest ochroną prawdziwej twórczości muzycznej i jej propagatorem.

Nie wszyscy u nas zdają sobie dokładnie sprawę, nawet wśród muzyków, z wartości artystycznej muzyki kościelnej. Zazwyczaj z pewnem uprzedzeniem, a nawet i lekceważeniem mówi się i pisze o tej muzyce. Stąd również płynie nieuzasadniona pobłażliwość w stosunku do repertuaru kościelnego i do jego wykonania.

Utarło się u nas mniemanie o znikomej wartości muzyki kościelnej i nikt tego nie ośmiela się kwestjonować. To wszystko co jest w muzyce nudnego, ponurego, wszędzie gdzie występuje w muzyce monotonja harmoniczna i rytmiczna — chętnie jest zaliczane do muzyki i religijnej i kościelnej.

Nic bardziej fałszywego i niedorzecznego!

Pierwowzorem muzyki kościelnej jest piękny choral gregorjański, który od tysiąca lat istnieje i do dziś dnia nic nie stracił na swoich wartościach artystycznych. A niewiem, czy w jakiej muzyce świeckiej i ultra-modernistycznej znajdziemy tyle pogody i radości, tyle słońca i nadziei, ile tego znajdziemy w chorale greg. Oczywiście — ta radość nie jest podobna do radości, jaką spotykamy np. w wesołych rytmach jazz-bandu, gdyż w chorale greg. radość wynika z kontemplacji chrześcijańskiej, z uduchowienia — jest radością nieziemską, zaś w wesołych rytmach jazz-bandu przejawia się radość pierwotnego, brutalnego człowieka.

I nietylko te cechy napotykamy w chorale greg., muzyka kościelna wszystkich wieków i czasów nosi na sobie piętno nadziei i miłości, która jest nieodłączna od radości.

Gdy spojrzymy na utwory muzyki kościelnej jako na dzieła Sztuki, przekonamy się, że największe arcydzieła jakie kiedykolwiek w muzyce się ukazały, są to w większości wypadków utwory o charakterze religijnym lub kościelnym. I gdybyśmy chcieli mówić o arcydziełach tej muzyki, musielibyśmy tu wymienić wszystkich najwybitniejszych kompozytorów, jakich zna historja.

Nie sposób pominąć milczeniem udziału Polski w twórczości muzyki kościelnej.

D z i ś — pod tym względem nie jest dla nas łaskawe, lecz przeszłość mieliśmy niezwykle obfitą i chlubną. „Świadczy to, iż od wieków średnich Polska brała czynny udział w rozwoju europejskiej kultury muzycznej". (Prof. Dr. A. Chybiński).

Twórczość Gomółki, Szamotulskiego, Pękiela, Zieleńskiego, Mielczewskiego, J. Różyckiego, Szarzyńskiego, Gorczyckiego i innych równać się może z twórczością współczesnych im mistrzów Zachodniej Europy.

Niedawno wszędzie uroczyście obchodzono dwudziestopięciolecie ogłoszenia „Motu Proprio“ Papieża X. Piękna ta ustawa znalazła gorący oddźwięk i zrozumienie w krajach katolickich. Ruch nad naprawą muzyki kościelnej wydał już obfite plony, coraz bardziej się wzmaga i zatacza z każdym rokiem szersze kręgi.

Niestety, w Polsce w nielicznych jedynie środowiskach prowadzona jest praca nad naprawą tej dziedziny, w całej zaś rozciągłości „Motu Proprio“ nie jest u nas ani przestrzegane ani realizowane.

Pracę nad zrealizowaniem postulatów zawartych w „Motu Proprio“ należy w Odrodzonej Polsce podjąć zbiorowo ze wzmożoną energją, bo chodzi tu o najgłębsze wartości i religijne i kulturalne.

Bronisław Rutkowski (Warszawa).

O NOWYM RYTUALE DLA POLSKI

(uwag kilka ze stanowiska muzycznego).

Trzy blisko wieki mijają od chwili wydania pierwszego Rytuału kościelnego dla Polski. Był to t. zw. „Rytuał Piotrkowski“, który z rozporządzenia Synodu Piotrkowskiego z r. 1621 opracowali XX. Jan Fox, Marcin Kłociński i Sebastjan Orzeszek, a zatwierdził i oddał do druku ówczesny prymas Jan Wężyk (Kraków 1631). W ciągu następnych trzech wieków Rytuał ten wydawano w różnych diecezjach polskich bezmała 60 razy, niezawsze dość starannie i poprawnie, gdyż podejmowali się tego czasami księgarze na własną rękę, skutkiem czego wkradły się do Rytuału rozmaite błędy. Poza tem w niektórych częściach kraju zmieniły się z biegiem czasu w tem i owem obrzędy kościelne, co nieopatrzni wydawcy, miasto naleciałości usuwać, w dalszych wydaniach Rytuału uwzględniali, wystarczyło jeszcze przed kilku laty zwiedzić rozmaite diecezje polskie, by się naocznie przekonać, jak nieraz daleko sięgające różnice panowały — i niestety jeszcze po części panują w naszych t. zw. nabożeństwach dodatkowych. Przed uzyskaniem wolnej i zjednoczonej Polski trudno było temu zaradzić, gdyż XX. Biskupi polscy różnych zaborów pod grozą

dotkliwych kar nie mogli się z sobą porozumiewać. Sprawy kościelne zmieniły się na lepsze z chwilą zmartwychwstania Ojczyzny naszej, odkąd XX. Biskupi polscy zaprowadzili wspólne konferencje, odbywające się dość często z udziałem XX. Biskupów całej Polski. Na tych to właśnie konferencjach powzięto m. i. chwalebną myśl stworzenia jednolitego Rytuału kościelnego dla całej Polski. W Rytuale tym miano usunąć przedewszystkiem błędy, jakie zniekształcały późniejsze wydania Rytuału Piotrkowskiego, dalej wyrównać, o ile możności, różnice w obrzędach poszczególnych diecezyj polskich, ażeby na przyszłość w całej Polsce nabożeństwa odprawiać się mogły na ten sam sposób, wkońcu dostosować ceremonje do potrzeb i przepisów kościelnych naszych czasów.

Po kilku latach prac przygotowawczych pod kierownictwem X. prał. Józefa Michalaka z Płocka, Rytuał ułożono, a po zatwierdzeniu go przez Stolicę Apostolską wydrukowano w Katowicach (1927 r.) p. t. „Rituale Romanum Ecclesiis Poloniae accommodatum". Nowy ten Rytuał zaprowadzono z dniem 2 kwietnia b. r. w archidiecezjach gnieźnieńskiej i poznańskiej, przyjęły go również inne diecezje polskie, ale nie wszystkie. Nowe wydanie Rytuału bowiem nie wypadło ku zadowoleniu wszystkich naszych znawców liturgji i od chwili pojawienia się wywoływało niejedno zastrzeżenie. Wobec takiego stanu rzeczy należy się spodziewać, że Episkopat polski w niedalekiej przyszłości przystąpi do opracowania i wydania nowego Rytuału dla Kościoła polskiego, w którym niezawodnie uwzględni się słuszne uwagi i życzenia naszych liturgistów.

Rytuał dla Polski w obecnem wydaniu zawiera szereg śpiewów liturgicznych z nutami, dlatego trzeba mu przyjrzeć się także ze stanowiska muzycznego. Sam fakt, że w Rytuale wydrukowano teksty z nutami do nich należącemi, co w dawniejszych naszych rytuałach niezawsze się zdarzało, wypada przyjąć z uznaniem jako wielkie udogodnienie dla śpiewaków kościelnych, gdyż nie potrzebują szukać melodyj rozproszonych po innych księgach liturgicznych jak Antyfonarz, Graduał albo Kancjonał, ale stanowi to prawdziwą dogodność jedynie pod tym warunkiem, że melodje zawarte w Rytuale wiernie zgadzają się z melodjami w wymienionych innych księgach, przeznaczonych do użytku kościelnego. Jeżeli z tego stanowiska porównamy obecny nasz Rytuał z Antyfona-

rzem i Graduałem rzymskim, względnie z opartym na nich Kancjonałem w najnowszem oficjalnem wydaniu X. dra Wacława Gieburowskiego p. t. „Cantionale Eccleciasticum“ z r. 1926, nietrudno stwierdzić szereg mniejszych i większych odchyleń w brzmieniu melodyj.

Są tam najpierw różnice drobne, które przypisać można niedopatrzeniu korektora, i tak opuszczono np. nutę albo umieszczono błędnie nutę lub bemoł w następujących śpiewach: Litaniae Sanctorum ostatnie „eleison“ (str. 189; Resp. „Ne recorderis“ w słowie „veneris“ (304); Antiph. „Hic accipiet“ w słowie „Domino“ (334); Antiph. „Juvenes“ w słowie „et“ (337); Antiph. „Cum audisset“ w słowie „pueri“ (455); Antiph. „Cum Angelis“ w słowie „Hosanna“ (458); Hymn. „Gloria, laus“ zwr. 1 „Israel“ w słowie „in“ (460); Antiph. „Scriptum est“ w słowie „praecedam“ (463); Resp. „Ingrediente“ w słowie „Cumque“ (465); Hymn. „Vexilla Regis“ w pierwszem słowie (477); Antiph. „Gloria tibi“ w słowach „ante“ i „perpetuum“ (483); Antiph. „Vidi aquam“ w słowie „et“ (488); Resp. „Cum Rex gloriae“ w słowach „lacrimabili“ (490) i „laudant (493); pieśń „Przez twoje święte“ w słowie „odpuścisz“ (492); Hymn. „Oramus“ w słowie „Domine“ (504).

Spostrzegamy jednak i znaczniejsze różnice. Wydawca przy słowach hebrajskich jak Israel (str. 259 i 327), Sion (321) oraz jednozgłoskowych jak „argus me“ (258) każe zakorzenionym u nas zwyczajem podwyższać ton na ostatniej zgłosce, jeżeli wypada in flexa. Sprzeciwia się to zupełnie oczywiście dekretowi Kongregacji św. Obrzędów z 8 lipca 1912, według którego słowa hebrajskie i jednozgłoskowe in flexa traktuje się tak samo jak inne w tem miejscu albo śpiewa się je na tym samym tonie co tenor psalmu z małą jedynie pauzą (ob. X. Gieburowski, Cantionale, str. 454, uwaga). Znaczniejsze, widocznie już umyślne odchylenia w melodjach Antiph. „Salve Regina“ (262); Resp. Recessit pastor“ (474); Antiph. „Ascendo“ (505) oraz w pierwszem słowie Antiph. „Accipite“ (508). Antiph. „Asperges me“ podaje autor nowego Rytuału — niewiadomo dlaczego — w dwóch odmiennych postaciach melodyjnych (414 i 443).

Z drugiej strony zaznaczyć wypada, że Kancjonał X. Gieburowskiego, na ogół staranniej i wierniej opierający się na rzymskim Antyfonarzu i Graduale, ma inne zakończenie kantyku „Magnificat“ w nieszporach żałobnych (170) aniżeli Antyfonarz rzym-

ski, podczas gdy Rytuał podaje zakończenie prawidłowe według Antyfonarza rzymskiego (274). Podobnie w Rytuale znajdujemy dwa tony hymnu „Te Deum (568 i 580), a oba zgodnie z Graduałem rzymskim, podczas gdy X. Gieburowski podaje ton zupełnie inny (130). Zachowano w Rytuale także starodawną melodję hymnu „Ave, maris stella“ na pogrzebie dziecka (338), którą X. Gieburowski w swym Kancjonale zastąpił melodją ściśle rzymską (269). Uważamy, że skoro Rytuał nasz uzyskał aprobatę rzymską, niema potrzeby zarzucania naszej tradycyjnej melodji, której przecież w Rzymie nie potępiono.

Zalecałoby się w przyszłym wydaniu Rytuału przy hymnach wydrukować wszędzie nuty do końcowego „Amen“ jak przy hymnie „Veni, Creator“ (508), czego nie uczyniono na innych miejscach np. przy hymnach „Pange, lingua“ (468), „Vexilla Regis“ (478) i in. Opuszczono w notacji melodyjnej także dużo pauz, co utrudnia śpiewającemu orjentację. Druk nutowy wogóle niebardzo się udał, znaki nutowe często niewyraźne lub zamazane, w czem winę należy przypisać jakości papieru, nie nadającego się do druku nut.

Wypowiadając powyższe krytyczne uwagi o śpiewach kościelnych w nowym naszym Rytuale, nie możemy pominąć milczeniem, że Rytuał w obecnej swej postaci wnosi do naszych nabożeństw kościelnych niejedno ułatwienie pod względem muzycznym. Ułatwienia te dotyczą przedewszystkiem kościołów mniejszych, gdzie trudno niejednokrotnie o chór śpiewających po łacinie i gdzie skutkiem tego nabożeństwa przy śpiewie samego tylko księdza z organistą wypadają zbyt skromnie i blado. Otóż w takich okolicznościach nowy Rytuał przewiduje zgóry po dwa formularze na uroczystości kościelne: jeden ściśle liturgiczny z śpiewami łacińskiemi dla kościołów większych, „in Ecclesiis majoribus“, drugi uproszczony z śpiewami przeważnie polskiemi dla kościołów mniejszych, „in Ecclesiis minoribus“. Dalej, całkowicie po polsku wolno według nowego Rytuału po mniejszych parafjach odprawiać procesje w Dni krzyżowe (497), w Dzień zaduszny (538), oraz rozmaite, u nas niestety prawie nigdy nie urządzane, procesje przygodne jak to na uproszenie deszczu (543) czy pogody (546), w czasie burz (549), głodu (553), moru (555) i t. p. W związku z tem warto zapytać, dlaczego tylko procesję dzięk-

czynną za odebrane łaski i dobrodziejstwa Boże zostawiono jedynie w języku łacińskim, choć na podobne okazje mamy przecież hymn „Te Deum“ w polskim przekładzie z kilkoma nawet melodjami do wyboru („Ciebie Boże chwalimy“) ob. Teofil Klonowski, „Szczeble do Nieba“, Poznań 1867, str. 817, zbyt mało znany i między ludem naszym rozpowszechniony. Do nowego przekładu „Te Deum“ X. Tadeusza Karyłowskiego melodję ułożył znany kompozytor Feliks Nowowiejski, niestety nie ogłoszono ich dotąd drukiem. Rytuał wkońcu ustanawia, że przy wystawieniu Najśw. Sakramentu należy na początku śpiewać po polsku pieśni „Niechaj będzie pochwalony“ i „O Przenajświętsza Hostjo“, zaś na zakończenie po łacinie hymn „Tantum ergo“ (509), kładąc tem samem kres dotychczasowej dowolności w odprawianiu tegoż nabożeństwa. Szkoda tylko, że przy tej sposobności nie ustalono jednolitego tekstu dla pieśni „O Przenajświętsza Hostjo“. Są to jednak już zagadnienia łączące się z sprawą wydania jednolitego Śpiewnika kościelnego dla całej Polski, nad którym z polecenia Episkopatu polskiego pracuje w tej chwili osobna komisja.

Nowy nasz Rytuał wykazuje, jak się przekonujemy z powyższych uwag, pod względem muzycznym, podobnie jak liturgicznym, pewne niedociągnięcia i braki. Usunięcie ich oraz uzgodnienie melodyj zawartych w Rytuale z melodjami innych ksiąg liturgicznych stanowi zadanie, którego nie wolno lekceważyć. Dążeniem naszem w tej dziedzinie powinna być bezwzględna zgodność i jednolitość wszystkich ksiąg liturgicznych, ażeby tak ksiądz jak organista lub śpiewak kościelny biorąc do rąk Antyfonarz czy Graduał czy Rytuał czy wreszcie Kancjonał zawsze miał przed sobą te same melodje, i żeby ksiądz i organista oraz śpiewacy kościelni mogli zawsze zgodnie śpiewać, wzajemnie sobie nie przeszkadzając, jak to obecnie nierzadko się zdarza, choćby im czasami przyszło te same śpiewy wykonywać z różnych ksiąg liturgicznych.

X. Dr. Bron. Gładysz.

Poznań.

INSTRUMENTY MUZYCZNE NA POWSZECHNEJ WYSTAWIE KRAJOWEJ W POZNANIU

W całokształcie naszej gospodarki narodowej przemysł muzyczny zajmuje dotąd dosyć skromne miejsce. Zależność nasza od importu zagranicznego jest właśnie na tem polu jeszcze bardzo wielka. Jednak niektóre gałęzie fabrykacji instrumentów muzycznych wykazują już wcale pokaźny stopień rozwoju, przedewszystkiem budowa organów i fortepianów. Na innych polach jesteśmy jeszcze niemal zupełnie skazani na import, choć i tu mamy już gdzieniegdzie do zanotowania pocieszające widoki. I tak nie każdy pewnie muzyk wie o tem, że mamy w Polsce np. wytwórców instrumentów dętych blaszanych, których produkty najzupełniej dorównują najlepszym zagranicznym, i którzy zupełnie byliby w stanie uwolnić nas od potrzeb sprowadzania tego rodzaju instrumentów z zagranicy, gdyby w kołach do tego powołanych znaleźli więcej poparcia.

Z wyjątkiem wielkich organów braci Biernackich, umieszczonych w sali reprezentacyjnej, cała reszta wystawionych instrumentów znalazła miejsce w dość ciasnym i akustycznie niekorzystnym pawilonie w parku Wilsona.

Najwięcej miejsca z natury rzeczy zajmują tu organy, harmonja i fortepjany. Bardzo skromnie natomiast i niekompletnie przedstawia się dział instrumentów orkiestrowych.

Jeżeli znajdziemy mało tylko instrumentów o stuprocentowem pochodzeniu polskiem, to zależy to na tem, że pewnych części, jak mechanizmów fortepianowych albo maszyn do instrumentów dętych blaszanych, nie wyrabia się w Polsce, wobec czego trzeba je z zagranicy sprowadzać. Od każdego instrumentu, dopuszczonego na wystawę i branego pod uwagę przy rozdziale nagród, wymaga się więc przynajmniej, żeby był w przeszło 50% pochodzenia polskiego. Procent ten przy całym szeregu okazów jest jednak znacznie wyższy.

Dla muzyki kościelnej największe znaczenie mają oczywiście organy, od nich więc zaczniemy przegląd działu muzycznego naszej wystawy.

1. Organy.

Dział ten reprezentują trzy instrumenty, z których największy znajduje się w hali reprezentacyjnej. Wystawiła go znana firma braci Biernackich, posiadająca swoje wytwórnie we Włocławku, Wilnie i Warszawie.

Instrument przedstawia się zewnętrznie nadzwyczaj okazale. Prospekt, o wyglądzie zupełnie nowoczesnym, rezygnuje z wszelkich ozdób rzeźbionych, materjałem zdobniczym zaś są jedynie piszczałki, i to nie tylko, jak to wszędzie się widzi, piszczałki cynowe, ale też — rzecz nowa — piszcztałki drewniane, które w tej roli wywierają wrażenie oryginalne i zupełnie estetyczne.

Organy obejmują 46 głosów brzmiących, podzielonych na trzy manuały i pedał. Dyspozycja jest następująca:

Manuał I.

Bourdon 16'	Gamba 8'	Viola 4'
Flet 4'	Trompet 8'	Kwintaton 4'
Pryncypał 16'	Flet harmoniczny 8'	Clairon 4'
Pryncypał 8'	Oktawa 4'	Mikstura 3—5-chór.

Manuał II.

Dubeltflet 16'	Flet 4'	Tercflet $1^{3}/_{5}$
Pryncypałflet 8'	Traversflet 4'	Larigot $1^{1}/_{3}$
Bachflet 8'	Nasard $2^{2}/_{3}$	Sifflet 1'
Vox humana 8'	Flageolet 2'	Kornet 6-chór.

Manuał III.

Salicet 16'	Vox coelestis 8'	Dolce 4.
Pryncypał skrzypc. 8'	Klarnet 8'	Harmonika 2'
Cremona 8'	Obój 8'	Rauszkwinta 2-chór.
Aeoline 8'	Wiolonczela 8'	

Pedał.

Subkontrabas 32'	Kontrabas 16'	Oktawbas 8'
Subbas 16'	Puzon 16'	Trompet 8'
Harmonikabas 16'	Flet 4'	Clairon 4'
Violonbas 16'	Kwintflet $10^{2}/_{3}$	

Łączniki.

Man. I. do Ped.	Subokt. Man. I.	Superokt. Man. III.
„ II. „ „	Superokt. Man. II. do Man. I.	do „ II.
„ III. „ „	Subokt. Man. II. do Man. I.	Superokt. „ III.
„ II. „ Man. I.	Superokt. Man. III. do Man. I.	Superokt. Ped.
„ III. „ „ II.	Subokt. Man. III. do Man. I.	
„ III. „ „ I.	Superokt. Man. II.	
Superokt. Man. I.	„ „ II. do Ped.	

Przyciski.

Automat. Ped.	Tutti
Wolna kombin.	Crescendo — Decrescendo
Połączenie generalne	Wyłącznik języczk.
Piano	Melodja Man. II. do Man. III.
Forte	Prolongement Man. III.

Przyciski pedałowe.

Wolna kombinacja Ped.	Tremolo Flet 4' Man. I.
„ „ Man. I.	„ Gamba 8' Man. I.
„ „ „ II.	„ Man. II.
„ „ „ III.	Ksylofon
„ „ połączona	

Pedały.

Crescendo — Decrescendo
Echo na M. II.

Najwięcej charakterystyczną cechą tej dyspozycji jest niezwykły układ regestrów w poszczególnych manuałach. Mianowicie Manuał I. obejmuje regestry podstawowe, silne, Man. II. fletowe, Man. III. smyczkowe. W związku z tą oryginalną dyspozycją głosów stoi wielkie bogactwo najróżniejszych łączników, których powyżej przytoczony spis zawiera aż 17. Mają one przez łączenie poszczególnych manuałów między sobą umożliwić należyte wyzyskanie wszelkich możliwości dźwiękowych, oraz przez ściąganie z innych manuałów regestrów o innym charakterze przeciwdziałać monotonji przy grze na jednym manuale, zawierającym regestry o jednej tylko barwie zasadniczej. Z drugiej strony Prolongement na manuale III. i melodja z man. II. do III. służą do zatrzymywania tonów wzgl. akordów na tych dwóch manuałach, żeby umożliwić przenoszenie ostatniego tonu jakiejś melodji wzgl. akordu z jednego manuału na drugi i tem samem ułatwić przechodzenie z jednego manuału na drugi. Wszystkie połączenia równocześnie uruchamia połączenie generalne. Pedał automatyczny dostosowuje siłę regestracji pedałowej do manuałowej, uwalniając organistę od konieczności zmiany regestracji pedałowej przy przejściu z silnie regestrowanego manuału na słabszy.

Z bogatego zasobu środków ekspresyjnych, jakie stawia do dyspozycji grającego wielka liczba głosów oraz środków mechanicznych, wymieniamy jeszcze dobrze stopniowane crescendo—Decrescendo (wzmacniacz rotacyjny) oraz echo (skrzynię akustyczną) w II. manuale o wielkiej rozpiętości skali dynamicznej. Żaluzje tego echa otwierają i zamykają się pneumatycznie, wskutek czego funkcjonuje ono sprawnie, bezszelestnie i bez wstrząśnień.

Inny środek, zamykający w sobie duże możliwości ekspresyjne, to aparat wibracyjny, działający na II. manuał. Aparat ten jest wynalazkiem fabryki i nadaje głosom zupełnie odmienny charakter.

Wszystkie regestry, których jest razem 127, rozmieszczone są w pięknie wykonanym kontuarze. Mają one kształt białych, zaokrąglonych płytek, wystających nad klawiaturami i obok nich z ścian kontuaru, które po obu bokach są półkolisto wygięte, żeby ułatwić zmianę regestrów w czasie gry. Nad niemi mieści się jeszcze taki sam rząd regestrów zapasowych, trochę mniejszych, które umożliwiają zestawienie dowolnej regestracji przed grą, uruchamia się je za pomocą przycisku „wolna kombinacja" bez względu na później użyte regestry. Klawisze regestrowe funkcjonują nader lekko i są bardzo przejrzyście uporządkowane.

Przyciski dla kombinacyj rozmieszczone są częściowo w kształcie guzików pod klawiaturami, częściowo jako pedały nad klawiaturą pedałową.

Wiatrownice są zbudowane podług systemu stożkowo-pneumatycznego i zaopatrzona w podwójne przenośniki (relais). Wiatru dostarcza

elektrowentylator w połączeniu z magazynem skrzyniowym. Dla manuału II. zastosowany jest osobny magazyn.

Warto jeszcze wskazać na wygodny, gwiaździsty układ klawiszów pedałowych, w Polsce po raz pierwszy zastosowany.

Całkowita liczba piszczałek wynosi 2682. Intonacja ich mieści w sobie dużo kontrastów i różni się w dźwięku bardzo od tego, co na ogół u nas się spotyka. Mamy tu bowiem przed sobą pierwszy bodaj okaz nowoczesnych organów koncertowych, w Polsce całkowicie przez polską firmę wykonanych.

W działalności firmy, która w roku 1848 założona, ma za sobą już wcale pokaźną tradycję, widać stałe dążenie do stworzenia czegoś nowego, do usuwania niedomagań i ciągłego wydoskonalania swoich wytworów. Obecny instrument jest dalszym etapem na tej drodze i w porównaniu np. ze starszym i mniejszym przez tę samą firmę wybudowanym instrumentem podobnego typu w kinie „Słońcu" wykazuje wielki postęp, przedewszystkiem w dostosowaniu charakteru organów do muzyki świeckiej, nadania jemu charakteru odmiennego od dotychczas wyłącznie u nas budowanych instrumentów kościelnych, zbliżenie jego barwy do bogactwa palety orkiestrowej. Na tych organach kompozycje nawet lekkiego autoramentu nie rażą, a z drugiej strony posiadają one dość głębi i siły, żeby mogły należycie oddać kompozycje poważne i kościelne.

W historji organmistrzostwa polskiego instrument ten stanowi pozycję, której nie potrzebujemy się powstydzić przed przedstawicielami zagranicy, odwiedzającymi naszą wystawę.

Zupełnie odmienny, czysto kościelny typ organów reprezentują dwa instrumenty, wystawione w pawilonie muzycznym. Są to organy odmiennego niż poprzednio opisane, typu czysto kościelnego, w swoim zakresie przedstawiają się one niemniej solidarnie i wartościowo.

Większy z nich, który bogatemi złoceniami pięknego renesansowego prospektu odrazu przyciąga wzrok wchodzącego do pawilonu, wyszedł z firmy St. Krukowski i Syn, istniejącej od r. 1879 w Piotrkowie trybunalskim.

Organy te zawierają 25 głosów w dwóch manuałach i pedale. Dyspozycja przedstawia się następująco:

Manuał I.

Pryncypał 8'	Klarnet 8'	Oktawa 4'
Bourdon 16'	Amabilis 8'	Mikstura $2^2/_3$ — 4-chór.
Gamba 8'	Salicet 8'	
Flet kryty 8'	Rurflet 4'	

Manuał II.

Pryncypał łagodny 8'	Kwintaton 8'	Traversflet 4'
Gemshorn 8'	Eolina 8'	Waldflet 2'
Koncertflet 8'	Vox coelestis 8'	Progresja 2—3-chór.
	Vox humana 8'	

Pedał.

Subbas 16'	Wiolonczela 8'
Violonbas 16'	Oktawbas 8'
Bombard 16'	

Łączniki.

Man. I. do Man. II.	Man. I. do Ped.
Superokt. Man. II. do Man. I.	Man. II. do Ped.
Subokt. Man. II. do Man. I.	Superokt. Ped.
Superokt. Man. I.	

Przyciski.

Automat. Ped.	Forte	Wyłącznik gł. skrzypc.
Wolna kombinacja	Tutti	„ „ flet.
Piano	Tremolo Gamba	„ „ języczk.
Mezzoforte	Tremolo Traversflet	Kasownik

Pedały.

Crescendo — Decrescendo
Echo Man. II.

W intonacji, jak w całej robocie widać wielką staranność i dokładność. Tutti wskutek ostrej intonacji mikstur ma charakter świeży i jasny, nie brak mu jednak przy tem pełni i zaokrąglenia. Z poszczególnych głosów na wyróżnienie zasługują przedewszystkiem smyczkowe: piękna Gamba 8', która szczególnie w związku z tremolem jest bardzo wartościowym regestrem solowym oraz niemniej piękna Vox coelestis 8'. Wybitną wartość jako regestry solowe posiadają też 8-stopowa Wiolonczela w pedale oraz Koncertflet 8' w II. manuale. Ten ostatni należy do rzędu t. zw. regestrów oktawujących, wynalezionych przez Cavaillé-Colla i szczególnie chętnie zastosowywanych przez organmistrzów francuskich. Piszczałki tego regestru mają w wyższych oktawach podwójną długość i posiadają mały otwór w połowie rury, wskutek czego dają oktawę tonu odpowiadającego ich długości. Dźwięk takiego regestru jest jasny, ale delikatny i miękki.

Liczba środków pomocniczych, mechanicznych, jest w stosunku do ilości regestrów brzmiących dość wielka. Regestry mają kształt płytek, trochę ukośnie ustawionych i lekko obracających się około swej osi. Nad nimi znajdują się zapasowe regestry w postaci guzików do wyciągania. Wszystko to mieści się po bokach w układzie półkolistym, a nie, jak zwykle, nad klawiaturami, co byłoby wygodniejsze. Ale takiego urządzenia podobno często żądają klienci, więc trudno je zganić. Przyciski, jak zwykle, w kształcie guzików umieszczone pod klawiaturami, są stosunkowo bardzo liczne i dają grającemu dużo środków do momentalnej zmiany barwy dźwiękowej. Crescendo—Decrescendo dobrze stopniowane, a Echo w II. Manuale otwierane i zamykane pneumatycznie. Mechanizm ten jest wynalazkiem firmy i funkcjonuje gładko, cicho i lekko.

Miech skrzyniowy jest bardzo wielki i połączony z elektrowentylatorem. Poza tem przewidziane jest urządzenie do kalkowania nożnego, które podobno odbywa się bez wielkiego wysiłku.

Dokładność i staranność odbija się także w doborze materjałów. Piszczałki cynowe posiadają — z wyjątkiem największych — bardzo wysoki procent cyny, dochodzący do 90%. Piszczałki drewniane są częściowo wykonane z twardego drzewa, co wpływa dodatnio nietylko na ich trwałość, ale i na siłę dźwięku. Wiatrownice zbudowane podług systemu stożkowo-pneumatycznego — nowsza, czysta pneumatyka, tak rozpowszechniona na zachodzie, podobno na nasze stosunki okazała się niepraktyczną i wskutek tego nie rozpowszechniła się u nas. Przenoszenie wiatru do kanałów i wentylów odbywa się przy pomocy podwójnych przenośników.

Całe wnętrze instrumentu włącznie wiatrownic, kanałów i piszczałek drewnianych, jest lakierowane, celem usunięcia szkodliwego działania zmian temperatury i wilgoci na mechanizm instrumentu.

Na piękność dźwięku wpływa również szerokie rozmieszczenie piszczałek i wiatrownic, wskutek czego dźwięk zyska na pełni i swobodzie.

Wyróżniać należy jeszcze okazały, z drzewa mahoniowego wykonany kontuar. Instrument — poza częściowo z konieczności z zagranicy sprowadzonemi materjałami oraz języczkami do piszczałek językowych, których w Polsce się nie fabrykuje — jest wyrobem czysto polskim.

I te organy, w innym zakresie, niż poprzednio opisane, wystawiają chlubne świadectwo naszemu rodzimemu organmistrzostwu.

Trzeci, najmniejszy instrument, pochodzi z firmy M. Wybrański i Ska. w Bydgoszczy. Z trzech wystawiających swoje wyroby firm organowych ta jest najmłodsza, a jeżeli omawiamy jej instrument na końcu, to nie znaczy, że ustępuje on innym w jakości. Walory jego techniczne jak artystyczne są również pokaźne, jak to wnet zobaczymy.

Organy posiadają 16 głosów na dwóch manuałach i pedale w następującej dyspozycji:

Manuał I.

Pryncypał 8'	Oktawa 4'
Salicionał 8'	Mikstura 4-chór.
Flet rurkowy 8'	

Manuał II.

Bordun 16'	Flet amabilis 4'
Gamba 8'	Piccolo 2'
Flet kryty 8'	Obój 8'
Vox coelestis 8'	

Pedał.

Sordun 16'	Echobas 16'
Subbas 16'	Cello 8'

Łączniki.

Man. II. do Man. I.	Superokt. Man. II.
Superokt. Man. II. do Man. I.	Man. I. do Ped.
Subokt. Man II. do Man. I.	Man. II. do Ped.

Przyciski.

Automat. Ped.	Forte
Wolna kombinacja	Piano
Tutti.	Kasownik.

Pedały.

Crescendo — Decrescendo
Echo Man. II.

W dyspozycji tej uderza przedewszystkiem przewaga manuału drugiego nad pierwszym wskutek umieszczenia w nim takich regestrów jak Borund 16' i Gamba 8', które zwykle dysponuje się w pierwszym manuale. Powodem takiego niecodziennego rozłożenia regestrów było dążenie do otrzymania jaknajwiększej liczby głosów w skrzyni echowej, żeby uzyskać w ten sposób możliwie jaknajwiększy procent crescenda. Efekt ten został też najzupełniej osiągnięty, rozpiętość crescenda jest nadzwyczaj szeroka. Mniej korzystnie przedstawia się Crescendo—Decrescendo, ale nie z winy konstruktora, tylko wskutek małej liczby regestrów, między któremi nie ma z natury rzeczy tylu delikatnych przejść, co u większych instrumentów, wobec czego wejście każdego silniejszego głosu odbywa się cokolwiek raptownie.

Z regestrów na wyróżnienie zasługują Gamba i Vox coelestis na drugim manuale. Zresztą konstruktor wychodził z słusznego założenia, że przy tak małej liczbie głosów każdy z osobna powinien być tak intonowany, żeby można go użyć jako regestr solowy.

Z tego założenia wynika dążność do osiągnięcia jaknajwiększej charakterystyki głosowej, a z drugiej strony nadzwyczajna miękkość intonacji. Właściwości te sprawiają, że każdy regestr w osobna można użyć jako głos solowy. Nawet mikstura jest tak miękko intonowana, że może być zastosowana nietylko razem z każdym poszczególnym regestrem, ale i sama dla siebie jako głos samodzielny.

Tutti wobec tego wszystkiego brzmi tak łagodnie i miękko, jak to rzadko przy których organach się spotyka.

Zewnętrzne urządzenie techniczne jest podobne, jak u omawianych poprzednio organów, tylko, że nie ma wolnej kombinacji, która w tak małym instrumencie nie byłaby na miejscu i regestry mieszczą się wygodniej nad klawiaturami. Taksamo można do tego instrumentu odnieść wszystko, co tam powiedziano o systemie miechów, wiatrownic i kanałów.

W zewnętrznym wyglądzie tak prospektu jak kontuaru organy p. Wybrańskiego przedstawiają się skromnie, ale bardzo estetycznie. Materjały zużyte i tu są dobre, praca staranna, dokładna i czysta.

Reasumując wrażenia otrzymane z przeglądu prac naszych organmistrzów na Wystawie, zaznaczyć należy raz jeszcze z całym naciskiem wysoki stan tej gałęzi naszego przemysłu muzycznego, który i to jeszcze ma do siebie, że tak w pracy jak w materjale w najwyższym może procencie jest czysto polski. Zwracanie się więc do zegranicy na tem polu jest najzupełniej zbyteczne, gdyż nasze firmy polskie, z których oczywiście nie wszystkie są reprezentowane na wystawie, co do jakości swoich wyrobów zupełnie śmiało mogą konkurować z zagranicznemi.

Wyjątek dopuścić można jedynie w takim wypadku, jak zamówienie wielkich organów dla katedry poznańskiej u Cavaillé-Colla w Paryżu. Będzie to pierwszy pewnie w Polsce okaz pracy konstruktora francuskiego, który może służyć jako świetny materjał do studjów dla naszych organmistrzów, wzorujących się dotąd na mistrzach niemieckich, tak odmiennie pracujących od francuskich.

Na ogół jednak polecić można każdemu zainteresowanemu, żeby się trzymał naszych polskich mistrzów, których instrumenty mają jeszcze i tę bardzo cenną zaletę, że są tańsze od zagranicznych.

Dr. Kazimierz Zieliński.

UWAGI O REFORMIE MUZYKI KOŚCIELNEJ

Sprawa reformy muzyki kościelnej postąpiła o krok naprzód ale tylko teoretycznie przez umieszczane artykuły w różnych czasopismach, przez zjazdy i obrady powstałych w ostatnim czasie zrzeszeń mających na celu podniesienie muzyki kościelnej. Na zebraniach, w których biorą udział również osoby mające o muzyce kościelnej takie pojęcie jak ślepy o kolorach, dużo szumu, gadania a w rezultacie — zero. Poza nielicznemi wyjątkami będącemi wynikiem pracy niektórych jednostek można powiedzieć, że sprawa nie ruszyła z miejsca. Dlaczego? Wiele możnaby naprowadzić przyczyn; najważniejsze jednak są te, że dotąd nie ustalono kierunku w jakim reforma ma postępować i metody pracy dążącej do osiągnięcia zamierzonego celu.

Jedni n. p. widzą osiągnięcie celu w przywróceniu chorału gregorjańskiego (czasopismo „Hosanna" 5 wykonywanego przez lud, drudzy poprzestają na śpiewie figurowanym (kilkugłosowym) wykonywanym przez zespół chóralny z wykluczeniem języka ojczystego, inni więcej liberalni dopuszczają pieśń kościelną polską w częściach zmiennych mszy, inni wreszcie żądają przywrócenia, względnie rozpowszechnienia pieśni religijnej polskiej śpiewanej przez cały kościół unisono. Ten rodzaj śpiewu w treści swojej imponujący i wzniosły należy już do rzadkości i trudno byłoby go

w dzisiejszych czasach na nowo wprowadzić, łatwiejszy jest jednak do przeprowadzenia aniżeli chorał gregorjański głównie z powodu rozumienia języka, jak ze względów technicznych. Pieśni ludowe kościelne mogą być nauczone bez znajomości nut, a czy można sobie wyobrazić śpiewanie chorału bez znajomości i czytania nut?

Uwzględniając wszystkie za i przeciw wyżej wymienionych form, biorę z nich najwięcej pojednawczą, kompromisową, która zadość czyni przepisom Kościoła, a równocześnie dopuszcza choć częściowo pieśń rodzinną, wreszcie zadowala poczucie artystyczne. Formą tą jest śpiew kilkugłosowy z tow. organów, lub a cappella w języku łacińskim (tekst mszalny, części zmienne recytowane), offertorium i na ostatnią ewangelję może być wykonana pieśń polska. Forma ta obowiązuje podczas mszy uroczystych w niedziele i święta. Podczas mszy cichych należy uprawiać głównie pieśń kościelną polską. To samo odnosi się do mszy śpiewanych w dzień powszedni.

W miejscowościach, w których kwitnie śpiew całego ludu należy formę tę nadal zatrzymać. Myślę tylko o śpiewie prawdziwie podniosłym, płynącym z serca i poprawnym w wykonaniu. Obok tego należałoby w większe uroczystości wystąpić z chórem choćby dlatego, by hołdować zasadzie, że tekst liturgiczny ma być wykonany w języku łacińskim.

Nadmienić tu wypada, że język łaciński posiada pewien czar tajemniczości, odrywa nas od monotonji codziennego życia i budzi w nas uczucie powagi i majestatu, łączy nas z celebransem, wskutek czego nabożeństwo posiada charakter jednolity. By jednak śpiew chóru stał się częścią liturgicznego obrzędu musi być modlitwą. Modlić się można tylko w języku zrozumiałym, dlatego wskazanem byłoby zaznajomić śpiewaków z treścią tekstu śpiewanego podczas mszy. Trudności wielkich nie będzie, gdyż tekst części mszy jest ten sam, a podniesie to znaczenie śpiewu.

Co dotyczy chorału gregorjańskiego wykonywanego przez cały lud, to uważam za rzecz nieziszczalną. Mogą go wykonywać zespoły klasztorne, alumnów seminarjum duchownego, wreszcie chóry płatne, znacznie trudniej pójdzie sprawa z chórami amatorskiemi, które odnoszą się do tej formy śpiewu z wielką niechęcią.

Pożądanem byłoby stworzenie własnej literatury mszalnej opartej na motywach polskiej pieśni kościelnej. Kompozytorzy

polscy mieliby wdzięczne pole działania, a zespoły chętnieby te kompozycje wykonywały, gdyż nie byłyby dla nich zupełnie obcemi. W każdej diecezji istnieć powinna bibljoteka muzyczna. Omówiwszy formę śpiewu liturgicznego przejdę do omówienia innych czynników ściśle związanych z reformą muzyki kościelnej. Czynnikami temi są: fundusze na utrzymanie chóru, dyrygent, zespół chóralny. Każda akcja pociąga za sobą wydatki pieniężne, podobnie ma się rzecz i w tym wypadku. Nie będę tu mówił o wydatkach na utrzymanie chórów płatnych wymagających znacznych funduszów. Nic też dziwnego, że w dawniejszych czasach tworzono fundacje na utrzymanie kapeli przy kościołach katedralnych i kolegjatach (sławna niegdyś kapela Rorantystów na Wawelu). W naszych warunkach możemy myśleć tylko o chórach amatorskich; społeczeństwo nasze jest — po pierwsze — za ubogie, aby zdobyć się na znaczny wydatek, — po drugie — jest za mało w tym kierunku uświadomione i wymagające, aby interesowało się śpiewem kościelnym, choć z czasem i to będzie.

Zespół chóralny może być męski lub mieszany (mężczyźni i kobiety). Odsuwanie kobiet od brania udziału w chórze kościelnym uważam w czasach dzisiejszych za nieaktualne. Niezawodnie że chór męski brzmi w kościele lepiej, poważniej, ale też jest znacznie trudniejszy do prowadzenia i musi być już dobrze wyszkolony, aby odpowiedział swemu zadaniu. Przygotowanie zespołu chóralnego powinno rozpoczynać się w szkole powszechnej i średniej, w których nacisk powinien być położony w nauce śpiewu na ogólne umuzykalnienie, na osiągnięcie pewnej sprawności w czytaniu nut głosem, zamiast na wkuwanie mechaniczne wielu piosenek, które dziatwa i tak szybko zapomina, wreszcie na śpiewanie w zespole 3 i 4 głosowym. Taki chór szkolny to zawiązek przyszłych chórów, dlatego powinien być jak najliczniejszy.

Po ukończeniu szkoły powinna młodzież dalej kontynuować naukę śpiewu w t. zw. nauce dopełniającej, lub w „Kołach Młodzieży", ewentualnie należeć do zespołu chóralnego. Jeśliby w tym kierunku istniała planowa, systematyczna praca, to w niedługim czasie będziemy się mogli równać z Czechami, którzy stanowią w tym kierunku wzór godny naśladowania.

Jak z powyższego wynika, kształcenie przyszłych członków chóru trwa szereg lat począwszy od 7-go roku życia. Byłoby rzeczą pożądaną aby tem kształceniem zajmowała się ta sama

osoba, którąby również była kierownikiem chóru. Osobą tą będzie nie kto inny jak nauczyciel, który znajdzie się w każdej wiosce, a jeśliby odpowiedniego w danej miejscowości nie było, należy zwrócić się do odnośnego kuratorjum o przydzielenie takowego. Tak praktykuje się na Śląsku i w Kieleckiem. Dany nauczyciel kształci młodzież w śpiewie aż do ukończenia szkoły na mocy swego urzędu i jest za to wynagradzany. Kierowanie natomiast chórem zależne jest od jego dobrej woli. Jeśli istnienie chóru nie ma być uzależnione od tej dobrej woli dyrygenta, należy tego ostatniego czemś zobowiązać. Najlepszą formą byłoby wyznaczenie honorarjum, któreby choć w części wynagradzało żmudną pracę dyrygenta. Wysokość honorarjum zależną byłaby od miejscowych warunków, a wahałaby się między kwotą 40—60 zł miesięcznie.

Kiedy jest już mowa o wydatkach wspomnieć należy i o innych, a to: kupno nut, papieru nutowego, światło. Lokal na próby możnaby uzyskać z Kuratorjum w sali szkolnej. Wydatki miesięczne na utrzymanie chóru trzeba preliminować m. w. 60—80 zł miesięcznie; pytanie skąd je wziąć? Najlepszem rozwiązaniem tej sprawy byłoby zbieranie składek w kościele „na tacę“ jak to zwykle ma miejsce z wyraźnem jednak objaśnieniem wiernych z ambony n. p. „w pierwszą niedzielę miesiąca zbierane datki przeznacza się na utrzymanie chóru kościelnego“. Dalej, możnaby doliczać pewien procent dochodów z t. zw. „jura stolae“ na potrzeby chóru, wreszcie starać się o tworzenie fundacyj, urządzić imprezy na dochód chóru.

Organizację chóru należy przeprowadzić w następujący sposób: Ksiądz proboszcz w danej parafji wyjaśni z ambony sprawę założenia chóru, naznaczy zebranie, na którem wyjaśni bliżej potrzebę założenia chóru parafjalnego, a po odbytej próbie słuchu i głosu wpisze się wybranych uczestników zebrania do listy członków chóru kościelnego, wybierze się prowizoryczny zarząd, który rozbierze między siebie poszczególne czynności. Dalsza praca nad chórem spoczywa w rękach dyrygenta, który szkolenie zespołu zacznie od ćwiczeń głosowych (gamy i akordy rozłożone) celem osiągnięcia jednolitego brzmienia wszystkich głosów, następnie śpiewać kadencje dla osłuchania się w brzmieniu 4 różnych głosów, a po zwięzłem objaśnieniu i powtórzeniu wiadomości o nutach czytać 4 głosowo łatwe pieśni kościelne, które po opracowaniu można wykonać w kościele dla nabrania odwagi do rzeczy trud-

niejszych. Na ten cel polecam „Rok kościelny w pieśniach i hymnach" — zbiór pieśni kościelnych na chór męski, żeński, lub mieszany w wydaniu partyturowem, 6 zeszytów mieści 130 pieśni na cały rok kościelny. Do nabycia u autora Fr. Koniora — Kraków, Kołłątaja 11. Po takiem przygotowaniu trwającem 4—6 miesięcy można przystąpić do opracowania mszy łacińskich, które powinne się znaleźć w bibljotece diecezjalnej.

Aby akcja reformy muzyki kościelnej sprawnie i jednolicie się rozwijała, należałoby ustanowić w każdej diecezji instruktora — osobę o zmyśle organizacyjnym, muzyka — którego zadaniem byłoby czuwanie nad rozwojem zespołów choralnych, udzielanie rad i wskazówek dyrygentom, prowadzenie bibljoteki diecezjalnej, urządzanie doraźnych kursów dla dyrygentów, słowem byłby to kierownik całej akcji w diecezji.

Nie potrzebuję chyba dodawać, że akcja w organizowaniu chórów kościelnych powinna iść w parze z rozwojem kół śpiewaczych w tym celu powinien istnieć pewien kontakt między obu organizacjami. *Franciszek Konior.*

SALEZJAŃSKA SZKOŁA ORGANISTÓW W PRZEMYŚLU

Śp. Ks. Biskup Sebastjan Pelczar, biskup przemyski, rozumiejąc, jak ważną jest rola śpiewu kościelnego w podtrzymywaniu wiary i kultu, powziął zamiar stworzenia wzorowej szkoły organistowskiej, z którejby wychodzili ludzie do swego zawodu dobrze przygotowani. Pracę w tym kierunku powierzył Ks. Ks. Salezjanom, którzy też pod jego protektoratem i w porozumieniu z episkopatem małopolskim mianowali w r. 1916 dyrektorem nowopowstającej szkoły chlubnie znanego kompozytora Ks. Dr. Antoniego Hlonda. Pod jego światłem i długoletniem kierownictwem rozwinęła się szkoła tak pod względem programowym, jakoteż i ze względu na materjalne wyposażenie wprost nadzwyczajnie.

Sama szkoła, która jest połączona z internatem, mieści się w pięknym, zdrowotnie położonym zakładzie. W wysokich suterenach pomieszczono kuchnię, jadalnię, magazyny i łazienki; na parterze jest zarząd zakładu, sala rekreacyjna na dni niepogodne i piękna sala teatralna, gdzie odbywają się występy i popisy chłopców; na pierwszem piętrze znajdują się klasy, uczelnie i salki gry, zwane popularnie klatkami, w których umieszczono pojedyncze instrumenty; na drugiem wreszcie piętrze jest obszerna sypialnia swobodnie mogąca pomieścić 76 łóżek, szpitalik zakładowy i mieszkania księży.

Wychowankowie mają czas nauki teoretycznej przeplatany grą i zabawami ruchowemi na obszernym dziedzińcu tuż przy zakładzie. Żyją

wspólnie w braterskiem koleżeństwie pod troskliwą opieką przełożonych, i stąd pobyt w zakładzie nabiera cech życia rodzinnego i mile upływa w zadowoleniu i wesołości.

Program szkolny [1]) obejmuje głównie kształcenie zawodowo-muzyczne z zakresu gry na fortepianie, harmonjum i organach, teorji muzyki, śpiewu, chorału, śpiewu ludowego, harmonji, modulacji, form muzycznych i kontrapunktu, historji muzyki, instrumentacji, dyrygowania, prowadzenia chórów i organoznawstwa.

Ponieważ gra na organie należy w szkole do zajęć zasadniczych, staraniem kierownictwa było nabyć jak najwięcej organów. Zaraz po otwarciu szkoły w r. 1916 nabyto 6-głosowy organ dwumanuałowy z pedałem z książęcej kaplicy ze Świdnicy; wkrótce potem nabyto od firmy Haasego ze Lwowa 4-głosowy organ jednomanuałowy z pedałem. By pomnożyć ilość godzin do ćwiczeń pedałowych firma Haasego dorobiła pedał do czterech fortepianów; niezależnie od tego kupiono dwa wielkie harmonja pedałowe dwumanuałowe i dwugłosowy organ z pedałem z Salezjańskiego Zakładu oświęcimskiego. W ostatnich latach zastąpiono fortepiany pedałowe dwoma nowowybudowanemi organami szkolnemi Riegera, z których każdy jest czterogłosowy dwumanuałowy z pedałem. Dzisiaj inwentarz instrumentalny liczy 7 fortepianów, 16 harmonjów, jedno harmonjum pedałowe, 2 organy jednomanuałowe i 3 organy dwumanuałowe. Dla wszystkich sześciu instrumentów pedałowych zaprowadzono miech centralny z wentylatorem elektrycznym. W taki sposób każdy z uczniów ma 3—5 godzin gry, (co stanowi zbiorowo 273 godzin dziennie) zależnie od kursu.

Z biegiem lat stanął przy szkole wspaniały kościół pod wezwaniem św. Józefa, gdzie szkolne wykłady teoretyczne znajdują praktyczne zastosowanie: w zakrystji i przy ołtarzu — przez funkcje liturgiczne, a na chórze — przez wykonywanie chorału, śpiewów ludowych i klasycznej polifonji. Celem zapoznania uczniów praktycznie i z większym instrumentem, wystawiono w kościele wspaniały organ 38-głosowy typu koncertowego, bogaty w tonalne barwy i zaopatrzony w najnowsze zdobycze techniczne. Aby zaś dać możność uczniom usłyszenia jak najlepszych produkcyj organowych, zaprasza dyrekcja szkoły od czasu do czasu co najwybitniejsze siły z koncertami, a tak wystąpili z recytalem organowym m. i. Prof. Feliks Nowowiejski z Poznania i Ks. Dr. Bern. Rizzi z Krakowa.

Niezależnie od tego pobierają uczniowie naukę z przedmiotów ogólnokształcących, a to z religji, języka ojczystego, rachunków, wykształcenia obywatelskiego, liturgji i łaciny. Ponieważ jednak zadaniem szkoły jest wykształcić organistów przedewszystkiem na parafje wiejskie i małomiasteczkowe, gdzie utrzymać się tylko z zawodu organistowskiego jest prawie zawsze wprost niemożliwe, stworzono w szkole dwuletni kurs buchalterji i ogrodnictwa, jako przyszłe uboczne źródła zarobkowania dla organistów.

---

[1]) W najbliższych numerach „Muzyki Kościelnej" ukaże się szczegółowy program szkolny tej największej w Polsce szkoły organistowskiej.

Orkiestra dęta i smyczkowa uzupełniają to ogólne wykształcenie organistowskie. Każdy bowiem uczeń jest zobowiązany prócz gry organowej wybrać sobie dodatkowo jeden z instrumentów wedle upodobania, by móc współdziałać w zespołach orkiestralnych. Poświęca się tej nauce jedną lekcję dziennie, bo przyczynia się wielce do urobienia smaku muzycznego, do zapoznania się z barwami instrumentów i literaturą muzyczną i przygotowuje ucznia do zakładania podobnych zespołów na przyszłych placówkach. Przytem orkiestra, czyto dęta czy smyczkowa, dodaje życiu zakładowemu wesołości i mile urozmaica tak uroczystości kościelne jak i poza kościelne.

Podobnież zobowiązani są wszyscy uczniowie należeć do chóru o ile już przybyli mutację. Program chóru obejmuje muzykę ludową, religijną i liturgiczną, od prostszych układów homofonicznych do trudniejszych utworów polifonicznych, czyto z towarzyszeniem instrumentalnem, czyto a cappella.

Jak w każdym swoim zakładzie, tak też przy szkole organistowskiej, Salezjanie prowadzą teatrzyk amatorski, który w myśl zasad bł. Jana Bosko, ich założyciela, ma bawić i równocześnie wychowywać. W deklamacjach i przedstawieniach biorą udział w miarę swego uzdolnienia wszyscy uczniowie, co jest nietylko korzystne ale i potrzebne przyszłemu organiście, by nabrał do publicznych występów potrzebnej śmiałości i sam praktycznie się nauczył, jak podobne teatrzyki organizować i prowadzić, gdy okoliczności przyszłej pracy tego odeń zażądają.

W tych trzynastu latach istnienia szkoły znajdowało się na jej ławach blisko trzystu uczniów ze wszystkich prawie diecezyj Rzeczypospolitej, a mianowicie: z diecezji przemyskiej 154, z tarnowskiej 27, z krakowskiej 23, z lwowskiej 20, z lubelskiej 15, z kieleckiej 12, ze Śląskiej 14, z warszawskiej 9, z sandomierskiej 3, z poznańskiej 8, z pomorskiej 3, z podlaskiej 2, z włocławskiej 1, z częstochowskiej 2.

W ostatnich latach zwiedziło szkołę wiele osobistości ze świata muzycznego i kościelnego, które z wielkiem zrozumieniem i uznaniem wyrażając się, życzyły tej jedynej w Polsce na większy zakres założonej szkole organistowskiej coraz to pomyślniejszego rozwoju.

J. Rzendowski.

MUZYKA CZYNNIKIEM ŻYCIA KOŚCIELNEGO

Smutno i ponuro byłoby odjąć muzykę z życia kościelnego: czy to w ścisłem znaczeniu z nabożeństw, czy to w obszerniejszem znaczeniu ze społeczeństwa wiernych, uprawiającego muzykę o charakterze religijnym, np. przy kolendowaniu w polskich domach katolickich. Cisza tragiczna bez muzyki w życiu kościelnem — to albo najgłębsza żałoba wielkopiątkowa, albo groźna kara powszechna, nieznośnem brzmieniem tłocząca kraj podczas interdyktu. Muzyka jest najgłośniejszym i najpiękniejszym wyrazem prawidłowego, uroczystego, pełnego duchownej błogości życia kościelnego.

Najmocniejszy w dziejach Polski wizjoner tematów religijnych, arcymistrz malarstwa narodowego i kościelnego, Jan Matejko, już w młodości twórca dojrzały najśliczniejszego zapewne na świecie ikonostasu w cerkwi grecko-katolickiej św. Norberta w Krakowie, malarz obrazów Trójcy Przenajświętszej, św. Kazimierza i błog. Kingi, napawający nastrojem religijnym przednie swe utwory historyczne, jak Bitwa pod Grunwaldem, Kazanie Skargi, Dziewica Orleańska, — przedstawił w dziele swem ostatniem i najogromniejszem, w polichromji kościoła Marjackiego w Krakowie, chóry aniołów, grających każdy na innym instrumencie. Ta wizja niebiańska, zapełniająca przestworza prezbiterjum, pokazuje na oczy rzeszom ludzkim, zgodnie z nauką Pisma Świętego, co to czynią aniołowie w niebie, i zachęca i wlewa natchnienie, aby naśladować uwielbienia godny przykład niebian. Muzyka, to jeden z najwznioślejszych sposobów oddawania Bogu chwały.

Przyswoił więc sobie Kościół jeszcze w uciśnieniu katakumbowem ten mistrzowski, miły wszystkim, nawskroś uszlachetniający środek działania, jakim jest „Musica Sacra". A gdy z katakumb wyszedł, to z pieśnią potężną: jako woda ze źródeł, tak ze świątyń chrześcijańskich rozlewały się fale muzyki po szerokim świecie. Święci i Papieże oddawali się osobiście wytrwałej pracy muzycznej. Kościół stał się najtroskliwszym w dziejach mecenasem muzyki. Pod protektoratem Kościoła katolickiego, jego nakładem i w wykonaniu przez jego siły już się dokonał niezrównanie wielki, chlubny i owocny wysiłek ludzkości w dziedzinie twórczości muzycznej. W opowiadaniu historji Kościoła brzmią hymny, motety, chorały.

Przy użyciu najbardziej monumentalnego w świecie narzędzia muzycznego, t. j. organów, i przy czynnem zajęciu ogółu wiernych śpiewem doprowadził Kościół, jako opiekun muzyki, do nadludzkich prawie wyników, do zupełnie gdzieindziej nieznanych mocy artystycznych i zarazem społecznych. Sztuka muzyczna w kościele ma nietylko znaczenie cudnej zaiste ozdoby, lecz także niemal czynnika istotnego, historycznie i psychologicznie koniecznego przy obrzędach liturgicznych i przy ognisku domowem. Ileż nawróceń, ileż utwierdzenia w dobrem, ileż mistycznego zachwytu spełniło się dzięki nieodpartej przenikającej serce wymowie muzyki! Jakoteż tysiącletnie szczęśliwe doświadczenia nie pozwalają nigdy zaniechać muzyki przy ceremonjach kościelnych. Skarb świętej muzyki, piastowany przez Kościół, pomnaża się z każdym wiekiem i wzbogaca szczęsnych uczestników.

Przypomnienie to prawdopodobnie wskrzesi w umyśle niejednego nabożne wzruszenia, doznawane pod wpływem muzyki kościelnej, może nawet odnowi zbożne przedsięwzięcia, wzbudzone kiedy przy współdziałaniu podniet muzycznych, mających jeszcze według przekonań Arystotelesa własność oczyszczania myśli namiętnych, a może przedewszystkiem, chociażby przez powtarzanie rzeczy wiadomych, zwróci dosadnie uwagę na doniosłą i zawsze aktualną rolę muzyki w życiu kościelnem.

Korzystajmy z tego bezmiernego bogactwa, na które składają się zbiory arcydzieł muzyki kościelnej. Wsłuchujmy się często w te tony, wynurzające się z głębokości genjuszu, a bijące pod niebiosy. Tak zwane skrzydła pieśni są prawdziwemi skrzydłami, służącemi na duchowe poloty. Aby jednak lepiej rozumieć tajemniczy nieraz język kompozytorów, należy kształcić się w umiejętności muzycznej, w jej estetyce i historji. Trud opłaci się natychmiast i sowicie obfitością rozkoszy artystycznej, która jest nagrodą i udziałem znawców. W tym celu gorliwie zaleca się słuchanie odpowiednich odczytów i wykładów, obecnie tak dostępnych przez radjo, nadewszystko zaś stałe czytanie odnośnych wydawnictw i czasopism takich, jak „Muzyka Kościelna", poświęconych kulturze muzycznej i Bożej sprawie. Pod takiem przewodnictwem szybko i radośnie poznawać można przecudowny świat muzyki kościelnej, w którym obyśmy wiele przebywali! W świecie muzyki kościelnej panuje atmosfera iście uzdrawiająca dla ducha i ożywcza.

Lecz nie wystarczy bierne przyjmowanie błogosławionych darów, nad któremi pracowały talenty, powołane przez Wszechmocnego, i szczodrobliwi opiekunowie muzyki ze strony Kościoła. Potrzeba przyczyniać się do rozpowszechniania i umiłowania muzycznych utworów kościelnych. Kogo tylko stać na działalność naukową i oświatową, w nauczaniu ustnem czy zapomocą prasy, niechaj krzewi pietyzm dla muzyki kościelnej, która godna jest podziwu w imię prawdy, dobra i piękna. Dołóżmy zapału i starań do wykonywania dzieł muzyki kościelnej. Uzdolnieni twórcy niechaj nie szukają spoczynku na laurach, ale coraz większej sławy za coraz większe zasługi i za potężne wzloty, nigdy nie ustające! Rzetelny postęp ludzkości powinien się objawiać w tworzeniu dzieł nowych na dawnych podstawach: na muzycznej tradycji kościelnej niechaj dadzą się słyszeć muzyczne inwencje, żywiołowe głosy natchnionych wybrańców i miljonowych zespołów do Boga.

Poczucie Narodu polskiego zawsze świadczyło o życiowej mocy muzyki: toż gdy ongi spadła na Ojczyznę żałość najcięższa po zgonie Bolesława Chrobrego, na cały rok zamarła muzyka. Lecz obecnie w Polsce odrodzonej przystoi pielęgnować muzykę i dawać przez nią znaki życia i wesela z niepodległości. Przyjmijmy muzykę kościelną za swoją szczytną powinność.

Dr. Kazimierz Lubecki.

25-LECIE MOTU PROPRIO W POLSCE I W INNYCH KRAJACH

P o z n a ń. Obecny kongres miał się odbyć pierwotnie dnia 22. listopada ub. r.; odłożyliśmy go na rok bieżący ze względu na Powszechną Wystawę Krajową. Uroczystość jubileuszowa odbyła się w ramach zjazdu diecezjalnego naszego Związku chórów kościelnych.

Dla informacji podajemy, że Związek ten został założony 2. września 1926 z inicjatywy X. Faustmana, i p. Siedlewskiego; liczy chórów 75.

W Wielkopolsce odbyły się pozatem obchody w Mogilnie, w Bydgoszczy oraz w niektórych miastach innych diecezyj.

Najwspanialej uczcił 25 lecie Motu Proprio Piusa X., obecny papież Pius XI., ogłaszając encyklikę Divini Cultus.

W Rzymie obchodzono jubileusz bardzo uroczyście; zorganizowały go Scuola Superiore di Musica Sacra i włoski związek chórów kościelnych. Wykonano Missa Papae Marcelli Palestriny i Missa Eucharistica Perosi'ego; pozatem mszę gregorjańską. i hymny gregorjańskie podczas cichej mszy św., którą sam Ojciec św. w Bazylice św. Piotra na intencyę uczestników odprawił. Wykłady wygłosili benedyktyn Amelli o Guido d'Arezzo i X. Casimiri, dyrygent kapeli sykstyńskiej, o szkołach muzycznych i chórach kościelnych; cecylianie dostąpili również tej łaski, że ich Ojciec św. na osobnej przyjął audjencji, a wdzięczne chóry zaśpiewały starą pieśń kościelną: Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat. — Do wzmożenia się ruchu cecyljańskiego w Włoszech przyczynili się szczególnie alumni seminarjów duchownych, którzy w r. 1928 swą osobistą propagandą przysporzyli stowarzyszeniu przeszło 1000 nowych członków.

Francja. Kongres Związku Cecyljańskiego odbył się w Paryżu w dniach 10—13 kwietnia b. r., na który złożyły się zebrania i obrady, oraz śpiewy chórów kościelnych i gra organowa najwybitniejszych organistów francuskich podczas nabożeństw w znaczniejszych kościołach Paryża. — Pozatem sławne są t. zw. tygodnie liturgiczne, które rok rocznie ściągają rzesze inteligencji francuskiej i młodzieży akademickiej, odradzającej się w wierze ojców — przez liturgję.

Ameryka. Arcybiskup Baltimore, dr. Curley, zajmuje się specjalnie kultywowaniem muzyki kościelnej. Przy katolickim uniwersytecie w Washingtonie stworzył „Scholam cantorum". Odbywa w niej studja 300 młodzieńców, pochodzących ze wszystkich krajów i ras. Staną się oni z czasem propagatorami pięknej, zgodnej z tradycją muzyki liturgicznej.

Belgja. Związek chórów kościelnych pod wezwaniem św. Grzegorza, obchodził w uroczysty sposób, w Mecheln, dnia 15.

maja br., złoty jubileusz swego istnienia. Związek poza rocznemi zjazdami urządza tygodnie liturgiczne, które cieszą się wielką popularnością. Pism posiada Związek kilkanaście z Musica Sacra jako głównym organem. Staraniem X. Kanonika Van Damme i Jakóba Lemmensa powstała w Mecheln wyższa szkoła muzyki kościelnej, świetnie postawiona, kierownikami której byli tacy ludzie jak Lemmens, Edgar Tinel, Julius Van Nuffel. Szkoła ta posiada m. i. wspaniałe nowoczesne organy o 50 regestrach.

Chór istniejący przy tej akademji liczy 100 mężczyzn i 80 chłopców.

Holandja obchodziła 13. maja br. złoty jubileusz związku gregorjańskiego.

Kolonja. Związki cecyljańskie Niemiec, Szwajcarji i Austrji zebrały się celem uczczenia 25 lecia Motu Proprio Piusa X. w pierwszych dniach października ubiegłego roku na wspaniały kongres do Kolonji; o uroczystościach tych zamieszczaliśmy w „M. K.“ obszerne artykuły X. dr. Gieburowskiego, który uczestniczył w Kongresie.

Hiszpanja. W dniach 19—22. listopada u. r. obchodziła Hiszpanja swój 4. narodowy Kongres muzyczno-liturgiczny, tym razem w Vitoria. Kongres otworzył kardynał Segura, prymas Hiszpanji, przy udziale licznych biskupów oraz 4000 uczestników, odczytując pismo Ojca św., Piusa XI., w którem tenże pochwala inicjatywę biskupów hiszpańskich oraz pobożność hiszpanów, zalecając, ażeby tworzono szkoły muzyczne (Scholae Cantorum).

Trzy komisje, każda pod przewodnictwem jednego z biskupów, pracowały nad sprawami związanemi z śpiewem gregorjańskim, śpiewem wielogłosowym oraz śpiewem ludowym. Jako tematy poruszono: Śpiew liturgiczny jako konieczny i zbawienny środek apostolstwa; liturgiczny śpiew wiernych; śpiew ludowy w rozmaitych jego przejawach. Dla kobiet odbyło się osobne zebranie, na którem pewien benedyktyn mówił o udziale wiernych w śpiewie kościelnym. Z dzieł wykonywano wyłącznie hiszpańskich autorów. Znamienne było to, że Anioł Pański śpiewały poszczególne okolice w swoich gwarach. Kongres zakończył się wspaniałą procesją do groty Matki Boskiej, podczas której śpiewano różaniec. Uczestnicy

stwierdzają, że co do przepychu i udziału dorównuje jej tylko procesja w Lourdes.

Portugalja. W Bradze odbył się Kongres muzyczno-liturgiczny, który był wspaniałą manifestacją portugalskich katolików. Portugalczycy może więcej, niż jakikolwiek inny naród, okazują przywiązanie do liturgji. W Bradze wychodzi znakomite pismo „Opus Dei", które skutecznie przyczynia się do obudzania i rozkrzewiania wśród ludu zamiłowania do liturgji i śpiewu kościelnego.

„MUZYKA KOŚCIELNA" wychodzi w Poznaniu w połowie każdego miesiąca
Adres Redakcji i Administracji: Poznań, ulica św. Marcina 8.
W a r u n k i p r e n u m e r a t y: Abonament na r. 1929 wynosi 10 zł (12 numerów), półrocz. 5,50 zł. Cena pojed. egz. 1 zł. C e n a o g ł o s z e ń: 1/1 str. 70 zł, 1/2 str. 40 zł, 1/4 str. 25 zł. Konto P. K. O. nr. 207 940. Do nabycia w księgarn. i składach nut. Skład główny: Administracja „Muzyki Kościelnej" w Poznaniu, ul. św. Marcina 8.

Wydawca: Związek Organistów Archidiecezji Gniezn.-Poznańskiej.
Redaktor odpowiedzialny: Stanisław Siedlewski, Poznań, ul. św. Marcina 8.

Rolnicza Drukarnia i Księgarnia Nakład. w Poznaniu, ul. Sew. Mielżyńskiego 24

I
POLSKI
KON-
GRES
MUZY
CZNO
LITURG
POZNAŃ